

Restauración y modernización del folklore

por

Marcelo Daniel Fuentes Gutiérrez

Magister en Artes Pontificia Universidad Católica de Chile
marcelo.fuen@gmail.com

El presente artículo presenta un análisis comparativo de dos corrientes musicales basadas en el folklore musical chileno: el neofolklore y la proyección folklórica

Palabras clave: *folklore, costumbres, música folklórica, revival, folklorismo*

El folklore, desde sus comienzos, estuvo asociado tanto a la realización como al estudio de prácticas culturales en el mundo rural, de acuerdo con la visión del arqueólogo William Thoms, quien propuso el término para las costumbres y usos de la población rural, que parecían haberse quedado en el pasado. Esta asociación, como ya vimos, duró bastante tiempo, y desde el ámbito erudito, influyó fuertemente al masivo, en el período que tratamos. Las migraciones campesinas, la fuerte impronta agraria de nuestro país, y la búsqueda de identidad en la cultura local, como una alternativa a lo extranjero, influyó para que la sociedad chilena integrara el folklore en el ámbito urbano modernizante. Lo local estaba en los campos y era lo tradicional, mientras que lo universal estaba en la urbe y era lo moderno-modernizante.

La visión de la tradición y la modernidad como opuestas e incompatibles, ha primado en nuestra sociedad, sin embargo, el folklore musical ha circulado masivamente, otorgando identidad a la música chilena y representando una alternativa de compatibilización entre tradición y modernidad. Esta circulación urbana del folklore se ha realizado de distintas formas, a través de diversas tendencias y estilos musicales, los cuales no representan realidades cerradas ni estancas, sino mas bien propuestas que van desde una proyección bien documentada en los referentes tradicionales de la oralidad hasta las propuestas creativas que toman algún elemento que estilísticamente “suena” a folklórico, basado en el imaginario folklórico de nuestra sociedad.

Según Pereira Salas, desde el siglo XVIII ya se venía incorporado el folklore a las tonadillas escénicas, aunque podemos pensar que era una práctica que venía desde antes, dado lo común del uso de repertorio tradicional en los géneros escénicos populares, práctica que provenía del viejo continente.¹ Estas Tonadillas escénicas consistían en un “pequeño intermedio musical intercalado entre los diversos actos o jornadas de las comedias”, que

¹ Pereira en Torres, 2005:13.

en España, en el marco de un proceso de enculturación borbona, sufrían un proceso de apropiación en los sectores populares a través de la oralización, que posteriormente sufrirían también los cuplets. Así también, en las tertulias saloneras, parece haberse ido incorporado algún repertorio tradicional. La relación entre el repertorio de salón, y el del folklore, parece haber sido una rica relación recíproca de circulación. Una forma en que se dió esta circulación fue a través de la contratación para el servicio en algunas casas patronales, de mujeres campesinas que practicaban el oficio de cantoras. Esta situación fue posible gracias al perfil de la cantora, principal transmisora del canto campesino chileno, la cual por lo general no desarrollaba una labor profesional con su canto, sino mas bien, una vocación que ejercía además de todas las otras labores domésticas, y en nuestro caso, en el trabajo al servicio de una casa patronal.

En esta casa patronal, la cantora escuchaba canciones de salón que practicaban las señoritas de la casa, que aprendía adaptándolas a su práctica, aplicándoles los ritmos que sabía en la guitarra, y variando la melodía y la armonía, según las posibilidades técnicas, estéticas y de memoria, como el caso de la La cobquecurana, cantora cuya madre aprende repertorio de las señoritas Lyon, de la aristocracia de Cobquecura, según nos cuenta Margot Loyola. Algunos géneros fueron más comúnmente adaptados por las cantoras que otros, como la habanera, que según nos cuenta Margot Loyola, la cantora tropieza en el acompañamiento de una habanera. Esto comprueba el proceso de apropiación de algún repertorio de salón que podríamos denominar “doméstico”, por darse en el interior de las casas patronales, en un proceso de traspaso entre sectores sociales distintos, producto de la cercanía y convivencia. Un buen ejemplo lo tenemos aplicado al couplé, en el trabajo homónimo de Margot Loyola, en que se muestra el couplé original, y luego uno o dos productos de su folklorización a través de una tonada u otro género oral. Este contacto, no sólo producía apropiaciones campesinas del repertorio salonesco, sino también al revés. Una forma de circulación posible, del folklore en el salón, es a través de la inclusión de las empleadas-cantoras en alguna tertulia, para dar un sello pintoresco y nacionalista a un salón en que no faltaban los invitados internacionales, y esta práctica no haya sido lo más común. La otra forma, más común, fue el aprendizaje por parte de las señoritas de la casa, del repertorio de las cantoras a su servicio, en una situación en que la patrona aprende de la empleada. El repertorio era aprendido, y pasaba también por un proceso de adaptación, la que estaba fuertemente marcada por los instrumentos predominantes en cada ámbito, la guitarra en el campo, y el piano o bien la estudiantina² en el salón, siendo plenamente incorporado al repertorio habitual de las tertulias salonescas, otorgando identidad local y un toque pintoresco a la música chilena.³

En los salones, se practicaba la declamación de poesía, el canto y la interpretación instrumental, además de los juegos y otras prácticas de socialización. Si bien una parte del repertorio circulaba por vía oral, la gran mayoría era transmitido por vía escrita, por partituras que evidencian una inclusión en ella del folklore desde mediados del siglo XIX. Las primeras mediaciones de folklore a través de partitura las constituyen transcripciones

² Agrupación de cuerdas que comprendía al menos guitarras y mandolinas, pudiendo integrar violines, cellos, e incluso flautas traversas, siendo bastante conocidas las estudiantinas de señoritas.

³ Loyola, 2006: 238. También en diversas entrevistas con Margot Loyola durante 2003 y 2004.

de música tradicional, entre ellas el Zapateo de Frèzier (1715), y el Cuando de Poepig (1828), dos transcripciones realizadas por viajeros en su paso por Chile. En 1856 se editan 3 zamacuecas de Federico Guzmán, todo ello a través de una incipiente industria de edición de partituras, que luego se irá consolidando gracias a las imprentas. Respecto de las partituras producidas en este período, Urrutia Blondel señala:

“En todo este tipo de composiciones, (...), predomina un carácter mixto entre la recolección, el arreglo, la transcripción y la paráfrasis. Su papel, en un momento dado, era el de suplir tanto a la falta de material folklórico puro, aún no científicamente recolectado, como el de proveer de música 'característica' chilena a las tertulias y aún al concierto, todavía no muy severo en sus exigencias y repertorio.”⁴

El folklore circula en las tertulias de los salones de fines del siglo XIX y comienzos del XX, sometándose a los parámetros propios del salón, con recursos expresivos como rubatos, crescendos, disminuendos, calderones, etc. Todo el arsenal de recursos expresivos que el salón adoptó de la ópera y la zarzuela como modelo de expresión vocal, se heredará en la música popular que a su vez integrará al folklore en un contexto de persistencia del salón según González, quien señala: “La estética del salón continuará presente en la canción popular urbana, que explotará hasta avanzado el nuevo siglo, los rasgos líricos y dramáticos al alcance del aficionado.” Posteriormente, en tanto surja una pequeña industria discográfica, el cancionero tradicional irá ocupando un lugar como representante de la música local. A comienzos de siglo surgen intérpretes urbanos de este repertorio, entre los que encontramos algunas mujeres que siendo cantoras de oficio, y de origen campesino o bien ligadas a éste, desarrollan una labor artística en los sainetes y espectáculos costumbristas, fondas populares, quintas de recreo y casas de canto, llegando a las radios y estudios de grabación.⁵

En la década de 1920, Blanca Tejada de Ruiz, graba en Buenos Aires algunos cantos aprendidos en los campos de propiedad de su familia y otros de su autoría, algunos de los cuales son editados en partitura, en la década de 1940. También surgen los cuartetos masculinos con guitarra, como Los Huasos de Chincolco o Los Cuatro Huasos, que con el típico atuendo campesino, cantaban tanto repertorio aprendido de la tradición familiar, como creaciones modernas evocadoras del folklore.⁶ Estos grupos, construyen una sonoridad chilena en medio de la llegada constante de música desde el extranjero, mediante una música que evoca el campo a través de sonoridades y textos que aluden a una vida idílica. Esta imagen, apela tanto al terrateniente que debía pasar parte de su tiempo en la ciudad por razones de negocios, como al trabajador emigrado desde el campo a la urbe en busca de mejores oportunidades laborales.⁷

Como señala El Musiquero, las compañías saineteras recorrían el país, cubriendo “los lugares más inverosímiles de nuestra geografía en giras que duraban años”: En 1927, sale desde Santiago el Conjunto Criollo Chileno de Lucho Barra, en 1928 el Conjunto Criollo

⁴ Urrutia-Blondel, 1962: 100.

⁵ González y Rolle, 2005: 52 y Loyola, 2006: 52.

⁶ González y Rolle, 2005: 366.

⁷ González 1998: 11.

Carlos Olivares – Ester Martínez, “cuyos éxitos llegarían a quedar consignados en discos”. En 1935 se funda La fiesta de los campos chilenos, donde debutó el Chilote Campos, y en 1936 nace la Compañía Folklórica Chilena de Oscar Olivares, futuro fundador del dúo Los Perlas.”⁸

Los grupos de huasos y las cantoras urbanas forman parte de la música típica chilena, que tendrá su mayor auge en la primera mitad del siglo XX, manteniendo cierta vigencia posteriormente, en medio del surgimiento de nuevas propuestas musicales en torno al folklore. En la década de 1950 surgen con fuerza los grupos folklóricos, como Cuncumén, Millaray, Agrupación Folklórica Chilena, Rauquén y otros. Estos grupos interpretan repertorio recopilado, manteniendo formas de canto y prácticas performativas de la tradición oral, evitando recursos musicales cercanos a la música típica, heredera cercana del folklore “salonero”, con recursos expresivos más cercanos a una zarzuela o a una ópera, que a un rodeo o a una fiesta campesina familiar. Estos grupos formarán parte de un fenómeno conocido posteriormente como proyección folklórica. Más tarde, en la década de 1960 surgen dos propuestas distintas en torno al folklore: el Neofolklore y la Nueva Canción Chilena. El primero, busca modernizar el folklore interpretando repertorio creado, con armonizaciones vocales más audaces a tres y cuatro voces que enriquecían a través de notas agregadas a las triadas, o a través del uso “instrumental” de las voces, acompañando a la línea principal con sonidos onomatopéyicos. Normalmente usaban pocos instrumentos, y el formato más común fue el que planteó el primer grupo de este tipo, Los Cuatro Cuartos, cinco cantantes acompañados de un bombo y una guitarra:

“Muchos de estos jóvenes habían cantado en coros estudiantiles, por lo que tenían voces cultivadas; habían desarrollado registro de tenor, barítono o bajo; podían cantar a cuatro voces; conocían los matices dinámicos de la música coral, y acostumbraban a actuar vestidos con formalidad. Esta experiencia influyó en el sonido depurado de los grupos de Neofolklore, sirviendo de base para sus arreglos y determinando su modo de performance”⁹

Por su lado, la Nueva Canción chilena, incorpora la denuncia social a través de ritmos e instrumentos folklóricos, bajo un espíritu latinoamericanista, integrando instrumentos de diversos países latinoamericanos. Integra las músicas tradicionales de distintos países, incluyendo repertorio indígena y afroamericano. Se inscribe dentro de un movimiento integral de la sociedad chilena, en que la juventud toma protagonismo y se realizan una serie de cambios como la reforma universitaria. Los jóvenes participan activamente en cuestiones sociales, políticas y artísticas:

“El movimiento cultural chileno acompañaba al contecer político y en cierta manera se asentaba en él sirviéndose de sus estructuras de organización para llegar hasta el pueblo, pero no se confundía con él, había una cierta espontaneidad de la cual no daban cuenta los partidos.”¹⁰

El canto era lo más natural posible, enfatizando el contenido del texto por sobre las

⁸ *El Musiquero*, 46, 9/1967: 8.

⁹ González, 1996: 29.

¹⁰ Carrasco, 1998: 133.

proezas desarrolladas con voces privilegiadas, cuestión que Eduardo Carrasco, fundador de Quilapayún, critica del Neofolklore. Incorporan instrumentos y sonoridades indígenas, en un discurso político de izquierda que integra las demandas sociales de distintos países de la misma forma en que integra su folklore musical¹¹:

“La Nueva Canción Chilena tuvo características comunes con el Neofolklore: estaba ligada al movimiento estudiantil de la época; canalizaba su sed de cambio; e intentaba una elaboración modernizadora del repertorio folklórico. Al mismo tiempo, se abría a influencias musicales diversas; era una música para escuchar, no para bailar; y hablaba principalmente del ‘otro’, encarnado por los sectores marginales de las Américas”¹²

La propuesta de la Nueva Canción da respuesta a la visión crítica que tuvieron los jóvenes respecto de las anteriores corrientes musicales entorno al folklore. Se muestran serios de acuerdo con la gravedad de las situaciones graves de injusticia social que ellos denunciaban. Ocultan sus cuerpos tras un poncho de un sólo color, evitando elementos visuales de sensualidad, para concentrarse en el mensaje.¹³

Proyección folklórica

A partir de la década de 1950 se produce un movimiento folklorista que busca la autenticidad a través de repertorio exclusivamente de tradición oral y de incluir en la interpretación más elementos performativos propios de esa tradición, que de la música popular de raíz folklórica. La idea era evitar la “popularización” de un repertorio que ya tenía una forma de interpretación en su uso oral no mediado. Este movimiento debe su formación principalmente a las Escuelas de Temporada en que Margot Loyola enseña repertorio tradicional y forma grupos con la idea de interpretar este repertorio tal cual se usa en su ambiente original, sin incorporar elementos de la música popular de entonces, bastante nutrida de elementos musicales expresivos de los antiguos salones y sus tertulias, como ya lo mencionamos. Los grupos folklóricos como Cuncumén, Agrupación Folklórica de Chile, o Millaray, corresponden a este fenómeno que a partir de 1966, pasará a ser denominado “proyección folklórica”, a raíz de la labor desarrollada en Chile por la etnomusicóloga argentina Ercilia Moreno, quien durante su estadía en el país, hasta 1968, colabora estrechamente con los folkloristas chilenos, dictando charlas educativas, en las que desarrolla el concepto mencionado, basado en los postulados de Augusto Raúl Cortazar, quien define las “proyecciones” como:

"Manifestaciones producidas fuera del ambiente geográfico y cultural de los fenómenos folklóricos que las originan o inspiran, por obra de personas determinadas o determinables que se basan en la realidad folklórica cuyo estilo, forma o carácter trasuntan y reelaboran en sus obras e interpretaciones destinadas al público en general, perfectamente urbano, al cual se transmiten por medios mecánicos e institucionalizados,

¹¹ Carrasco, 1998: 94.

¹² González, 1996: 32.

¹³ González, 1996: 33.

propio de la civilización vigente en el momento que se considera".¹⁴

Moreno, a partir de Cortazar, establece una distancia tanto con la música de raíz folklórica, como del folklore propiamente tal, cultivado in situ. A sus conferencias, asisten miembros de conjuntos folklóricos y profesores, quienes incorporan el concepto y lo adoptan para designar esa tendencia. La misma Ercilia Moreno se sorprende del impacto que causó el concepto, adoptándolo rápidamente entre folkloristas que de "grupos folklóricos", pasaron a rotularse "conjuntos de proyección folklórica".

En esta adopción del concepto como nombre, pueden haber influido al menos dos aspectos, uno de ellos tiene que ver con la constante crítica a los grupos folklóricos, quienes a pesar de buscar la mayor fidelidad a su fuente original, eran acusados de "descontextualizar" los productos que mostraban en escena. Los cantos no iban con todo el universo semántico, ni la función, ni la ocasión, conceptos acuñados por Merriam entonces, y que también tuvieron un relativo eco en Chile. El concepto de proyección se acomodaba muy bien a lo que hacían estos grupos, y los ponía a resguardo de las críticas que los acusaba de no estar entregando folklore realmente. Recordemos que Martí dice que esto de presentar como folklore un producto sacado de su medio, " es el único 'engaño' del folklorismo".¹⁵ El otro aspecto es el que tiene que ver con las nociones de folklore que ya revisamos, una de las cuales entendía el adjetivo "folklórico" sólo como perteneciente al folklore, y no como relativo a éste, reduciendo el significado del adjetivo. Esto deja abierta la posibilidad de calificar de falso a todo lo que no sea folklore propiamente tal, aunque sean los esfuerzos más rigurosos y bien documentados de mostrar el acervo cultural del folklore en la escena o el disco. Sin embargo, hasta la primera mitad de la década de 1960, quienes se referían a este movimiento, hablaban de grupos folklóricos, o grupos de difusión folklórica, y se consideraban junto a la pedagogía, parte del folklore aplicado, que Urrutia-Blondel define:

"Entenderemos por tal a aquel que delate la menor intervención consciente de la técnica o la elaboración 'artística'; que 'interprete' sus elementos y su espíritu. Tal aplicación admitiría, a nuestro juicio, tres grados: 1º la elaboración mínima (con fines pedagógicos o de divulgación), es decir, la indispensable impuesta por el traslado del material puro a elementos que no son los propios (instrumentos diversos, Coro, etc.) y por la sencilla y elemental pero depurada técnica para conseguir el logro en ese traspaso. Aquí se supone, en todo caso, el mayor respeto por la melodía, textos y peculiaridades idiomáticas."¹⁶

Los antecedentes de la proyección folklórica en nuestro país, debemos buscarlos en la década de 1940, en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, donde el Instituto de Investigaciones Folklóricas, creado en 1943, en 1944 pasó a formar parte del Instituto de Investigaciones Musicales de esta Facultad.¹⁷ Los académicos que lo conformaron se dieron por misión "el estudio y proyección de música tradicional, folklórica y popular

¹⁴ Entrevista a Ercilia Moreno en Valparaíso, 15/09/2008.

¹⁵ Martí, 1996: 196.

¹⁶ Urrutia-Blondel, 1962: 95-96.

¹⁷ Barros y Dannemann, 1960: 85.

chilena y la creación de un archivo y una biblioteca especializada, sentando las bases de lo que el público conocería como una nueva y definitiva mediación de la música tradicional.”¹⁸ Esta misión produjo un cambio de paradigma en la interpretación del folklore, que se presentó como alternativa más fiel al referente tradicional:

“El cambio de paradigma operó mediante un programa positivista, cuya propuesta artística se sustentaba en el maridaje entre las leyes y técnicas del escenario y el trabajo etnográfico o de campo, dejando atrás la alegoría del folklorismo pintoresco y nacionalista”¹⁹

Esta labor realizada desde la academia, buscó restringir el folklore circulante en los medios urbanos, a aquellos bien documentados en referentes tradicionales, lo que a su vez resultó en una restricción del ámbito folklórico. Según González, “lo que se hizo a comienzos de 1940 con el impulso otorgado a la difusión de la música tradicional, fue institucionalizar y normar la práctica del folklore en la escena, el disco y la radio”²⁰ Todo esto, con el ánimo de mantener al folklore separado de la música popular, considerada de menor valor por su carácter comercial y ligero:

“...debemos establecer ya (...) una separación entre la música popular –decadente o no- que es propia de un país, y la que se compone sobre esos mismos patrones, en países extraños a su origen. (...) Por último, debemos separar lo que es popular de lo que es popularesco o popularizante...”²¹

Desde la academia se critica duramente la forma en que se había venido integrando el folklore al ámbito masivo a través de la música típica:

“Producida indiscriminadamente en las mismas condiciones en que se trata la música popular, sus frutos son artificialmente, transitorios, no funcionales, falseados instrumentalmente, provistos de textos inadecuados y circunstanciales, y ejecutados o contados conforme a fórmulas urbanas y estereotipadas, que la costumbre y la moda imponen en los medios de difusión enumerados. De éstos recibe notable estímulo, especialmente a través de concursos, so pretexto de que ‘es necesario incrementar y variar el repertorio folklórico nacional’”.²²

Bajo esta visión es que se realiza una labor de depuración del folklore en los medios urbanos, mediante la realización de cursos de capacitación, desde donde surge la semilla o el “germen” de la proyección en Chile.²³ Es así como de los cursos realizados por Margot Loyola, “dictados en la Escuela de Temporada de la Universidad de Chile, surgió el núcleo fundador del conjunto Cuncumén (1955), dirigido por Rolando Alarcón hasta 1962 y considerado el primer conjunto chileno de proyección folklórica.”²⁴ Del mismo grupo inicial, denominado “Alumnos de Margot Loyola” se separa Gabriela Pizarro, quien fundará

¹⁸ González y Rolle, 2005: 409.

¹⁹ Ruiz, Agustín. 2006: 46.

²⁰ González y Rolle, 2005: 409.

²¹ Bello, 1959: 64.

²² Urrutia Blondel, 1962: 106.

²³ Barros, 1962: 63.

²⁴ González, 1998: 13.

junto a Hector Pavéz el grupo Millaray en 1958.

La huella de Margot Loyola parece quedar en la interpretación de Cuncumén, quienes cantan a dos voces, una masculina y otra femenina, a intervalos de terceras o sextas como su inversión, dependiendo de qué línea asuma la primera voz. Cada línea es cantada por varias personas, acompañados por varias guitarras con el mismo rasgueo. Utilizan una dinámica por planos, disminuyendo la intensidad en las repeticiones, y otros recursos estrictamente musicales propios del salón, que no necesariamente son utilizados por los cultores, y tampoco utilizaba de manera desmedida los recursos que ya vimos en el folklore circulante en el salón, como rubatos y calderones. El mismo formato de “grupo” no parece tener muchos referentes en la tradición oral, y esto está fuertemente relacionado con los comienzos de la proyección, en las Escuelas de Temporada, que culminaban con una presentación de los alumnos realizando una muestra de lo aprendido durante su curso. Considerando la gran cantidad de alumnos en cada curso, nuestra profesora, consideró improcedente presentar tríos, cuartetos y dúos de alumnos, que habrían ocupado un tiempo demasiado extenso en la presentación. Entonces comenzó a incluir a todos los alumnos en ella, y para mantener la atención del público, incorporó recursos expresivos como dinámica y agógica, que ya había aprendido en sus clases de canto y piano, pero que también conocía de la práctica salonesca de su madre. A partir de esta práctica, se genera la costumbre de crear grupos, e interpretar de manera organizada y con algunos recursos musicales, el folklore tradicional.²⁵

Dentro de la proyección folklórica, existieron tanto solistas como agrupaciones, contando entre los primeros a quien fuera la principal artífice del movimiento, Margot Loyola. Sin embargo, nos centraremos en los grupos, sus especificidades y características, tanto las estrictamente musicales, como las que completan y complementan a aquellas. Todas ellas, entendidas dentro del marco general de los grupos folklóricos, cuyas funciones están dentro de lo didáctico-documental, a pesar de estar en un contexto artístico:

“La responsabilidad de los grupos es, si puede decirse, de tipo pedagógico, ya que, al enseñar por medio de cursos, como al divulgar en sus actuaciones, los conjuntos ejercen una función docente ante un público. Por lo tanto, éste debe recibir el hecho folklórico en su mayor autenticidad, sin concesiones que desvirtúen el espíritu mismo del folklore nacional. Esta es la línea que pretende seguir la mayoría de los grupos.”²⁶

La función pedagógica, implica enseñar al público urbano, y lo que se le enseña es el folklore chileno, a través de una propuesta artística documentada en referentes tradicionales. Sin embargo, cabe preguntarse, ¿porqué hay que “enseñar” al público el folklore chileno?. Y la respuesta está en lo mencionado ya muchas veces: porque desde hace algún tiempo, y entonces también, en el medio musical circulaba música inspirada en el folklore que era presentada como folklore. Esta respuesta otorga a la labor pedagógica tintes mesiánicos, en cuanto la salvación del público urbano, del “engaño” que estaba siendo víctima, al recibir por folklore algo que no era tal.

²⁵ Entrevista a Margot Loyola en Santiago, 04/07/2000.

²⁶ Agrupación folklórica de Chile, 1962: 73.

Una característica importante de los grupos folklóricos, es el perfil de aficionado de sus integrantes. En su mayoría, quienes participaron en las Escuelas de Temporada, eran profesores normalistas, y público de todo tipo, pues “En su mayor parte se trata de personas entusiastas; entre ellas hay profesionales, empleados, dueñas de casa, obreros, estudiantes, etc”. Esta característica, que en un principio puede ser vista como una debilidad, también recibió comentarios positivos, como cuando se dice del Cuncumén, que “su condición de aficionados (...) les ha permitido liberarse de las exigencias mercantiles, a menudo deformantes”, bajo una visión que ve la profesionalización, como un estadio en el que el artista, debe complacer los designios del mercado, por sobre su estética y en este caso, la que establece la tradición oral. No nos debe sorprender un juicio así, en el contexto que estos grupos partieron desde una visión académica que demonizaba la música popular de entonces por comercial.²⁷

El factor aficionado, también es visto como una desventaja, cuando se señala que “Existe el peligro de que elementos de buena voluntad, pero faltos de métodos o de conocimientos, recojan el Folklore Musical en forma defectuosa e incompleta y luego lo divulguen, completándolo a su mejor parecer” En este caso, cuando se alude al perfil de aficionado, no se refiere a que no sean artistas profesionales, sino a que no son investigadores profesionales, a diferencia del comentario anterior. Es decir, es bien visto que no sean profesionales del espectáculo, pero a su vez es mal visto que no sean profesionales de la investigación.

Las escuelas de Temporada, produjeron una inusitada aparición de conjuntos folklóricos, que luego de la consagración de los grupos más destacados en discos, como Cuncumén y Millaray, aumentó aún más:

“Estos primeros cursos que lleváramos a cabo (...) en distintos puntos del país, hace brotar grupos de difusión folklórico-musicales, muchos de los cuales tienen corta vida, por cuanto le falta generalmente un guía que los oriente y ayude a renovar su material. Pero ya ha quedado el germen y vemos que entre los años 1960 y 61 han proliferado los conjuntos que, a la vez que difunden, recogen nuevas danzas. Ya no son aquellos de vida efímera, los del primer momento.”²⁸

Un aspecto importante de los grupos, es la labor de recopilación, que a veces es realizada por algunos miembros del mismo conjunto, y otras por una persona que actúa como su mentor y guía. Tal es el caso de los comienzos de Cuncumén, cuya situación se refleja muy bien en el nombre que usaban entonces: “Alumnos de Margot Loyola”. Posteriormente algunos de sus integrantes realizan modestas recopilaciones, y el grupo toma contacto con otros recopiladores como Violeta Parra. El grupo Millaray, por otro lado, cuenta con su directora, Gabriela Pizarro, que con estudios normalistas, toma los cursos de verano con Margot Loyola, y comienza tempranamente a recopilar, labor que compartirá posteriormente con su marido Héctor Pavéz.

Un aspecto relevante que caracteriza a los grupos folklóricos de proyección, es el tipo de

²⁷ Agrupación folklórica de Chile, 1962: 70. y Cuncumén, 1957.

²⁸ Barros, 1962: 63.

repertorio, que está compuesto en su mayoría por cantos y danzas de la tradición oral, “obtenidos generalmente de personas que se dedican a la enseñanza de estos rubros, como Australia Acuña, Margot Loyola, Raquel Barros, Violeta Parra y otros”.²⁹ Justamente la bandera de lucha del movimiento, era el mostrar el verdadero folklore, distinguiéndolo de la música que se presentaba como tal, pero no lo era, induciendo a confusión “en el conocimiento del auténtico folklore chileno, por el uso de temas fragmentariamente tomados o variados de los que aquel contiene, o la mezcla y combinación con los 'personales', no siempre de buen gusto y sabor tradicional”.³⁰ Esta preferencia por el repertorio tradicional, que podía ser exclusividad, se veía perjudicada por el diletantismo ya mencionado: “la falta de conocimientos ha impedido la selección de un repertorio estrictamente folklórico, permitiendo la introducción de elementos extraños, como ser: tonadas modernas de autor conocido”, lo que era un problema para un movimiento que busca la purificación del folklore en el medio masivo.

En la escenificación, podemos mencionar el hecho de que la proyección incorporó, además de la danza, elementos de dramatización, como pequeños diálogos y personajes, además de escenografía y vestuario. Todo esto con el fin de simular el contexto en el que se da originalmente el repertorio interpretado, otorgando un ambiente que explica de alguna manera, la función y ocasión de los cantos y danzas:

“Una escenografía adecuada puede lograrse sin mucho costo: algunas sillas o bancos de totora, una mesa con flores o fruta en un cacharro de greda, una litografía pegada en la muralla, un brasero, una estera, pueden ser suficientes para obtener un efecto de gran belleza en su simplicidad, facilitando al mismo tiempo el desplazamiento y la actuación de los intérpretes.”³¹

Como podemos apreciar, los montajes en escena eran más bien realistas, sin recurrir a elementos simbólicos en la escena, quizás por el mismo afán de fidelidad al hecho folklórico, descartando la posibilidad de simbolizar a través de la escenografía.

²⁹ Agrupación folklórica de Chile, 1962: 70.

³⁰ Urrutia-Blondel, 1962: 106.

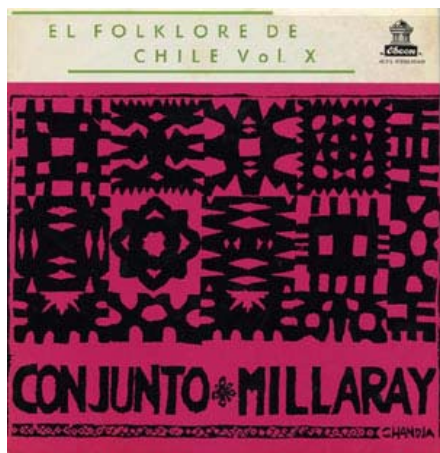
³¹ Agrupación folklórica de Chile, 1962: 69.



En la carátula del LP de Cuncumén de 1957, ellos aparecen con un atuendo de huaso y china, al estilo de la música típica, sin embargo, en la producción de 1962, ya están con un vestuario común, que no parece el de una actuación. En el primer caso, el aparecer con un vestuario de música típica, es una buena estrategia para insertar un grupo nuevo en un mercado cuya referencia eran esos grupos, esperando que el público acostumbrado a ellos, descubriera la nueva propuesta del grupo sólo al escucharlo. La caratula ya tiene diferencias respecto a los grupos conocidos, como un nombre en lengua indígena, que no era lo común en la música típica, además el número de integrantes era mayor al de esos grupos, los cuales llegaban al cuarteto. El semblante risueño, y el aparecer sin los instrumentos, también parece invitar a descubrir la nueva propuesta del grupo, especialmente el rostro de Jaime Rojas, al centro, con una sonrisa pícaro como si ocultara algo. La ropa que usan en el LP de 1962, parece la de una reunión de amigos, con una idea de eliminar la distancia de un público y el artista. Una guitarra que sostiene descuidadamente Rolando Alarcón nos habla de un momento de departir entre amigos cantando, además el entorno natural pone el marco adecuado a esta reunión social de amigos en el campo. En esta imagen debe haber pesado menos el criterio del sello discográfico, pues Cuncumén ya era conocido, y además Víctor Jara mantenía una membresía que aunque inconstante, era determinante en todo lo referente a los aspectos performativos, por lo que no nos cabe duda que esta puesta en escena del LP es de él. En las dos imágenes podemos percibir claramente dos ideas distintas, en el primero la representación de una realidad otra que se quiere evocar, a través de un vestuario que habla de ruralidad e identidad campesina, en cambio en el segundo, hay una representación de sí mismo, en una búsqueda de parecer más auténtico, de acuerdo al ideal de la proyección Folklórica. Mientras en la primera imagen parecen la unión de un cuarteto de huasos con un trío de cantoras, en la segunda, parecen un grupo de amigos en una tertulia juvenil, y la ruralidad está dada por el lugar, pues parecen estar a la sombra de un árbol añoso.

La mayoría de los conjuntos comenzaron proyectando el folklore del área central

campesina, abordando muy débilmente las otras realidades culturales. Debemos recordar que es recién en la década de 1950 cuando comienza a difundirse con mayor propiedad el folklore de los demás rincones de Chile. En este sentido Cuncumén mantuvo su línea entorno al folklore centrino, mientras que Millaray buscó la diversificación, aunque finalmente se identificó con Chiloé, a pesar de haber incorporado también folklore del norte.



El conjunto Millaray, en su primera producción presenta una imagen que recuerda la práctica manual de tipo escolar en que luego de doblar un papel, se le realizan cortes con diversas formas imaginarias, que al desdoblarlo, han resultado en otras formas que dan lugar a la búsqueda de figuras conocidas o simplemente al disfrute de aquellas formas inexistentes. Esta imagen conecta al receptor con lo hecho a mano, con lo artesanal, que es más personalizado que lo industrial, pues el folklore está hecho de la misma manera, hecho a mano en una sociedad en que las cosas se hacen industrialmente. Creemos que la determinación es muy importante, pues en la imagen no aparecen ellos, en una actitud en la cual el intérprete pasa a segundo plano, de acuerdo con la idea de la proyección que se centra en el producto y no en el artista. Millaray no muestra a sus integrantes, sino que entrega un mensaje a través de una imagen que recuerda la infancia, en ello hay una búsqueda de provocar en el público una regresión al pasado, a la niñez, y a la simplicidad del juego creativo, es decir a la tradición. Si bien es difícil hasta la actualidad encontrar imágenes del grupo, la imagen que de ellos publica www.cuecachilena.cl nos presenta a un grupo numeroso, con vestuario menos chinesco las mujeres, y el de los varones decididamente alejado del huaso, sino más bien un vestuario campesino, pero de aquel que no cuenta con el dinero como para tener el apero completo, de factura artesanal y de un costo relativamente elevado. Esta fotografía muestra la idea de popularidad de los participantes, pero en sentido de pertenecientes a una matriz cultural popular, y no de masivo o muy conocido, su actitud no es la del artista de la música típica, también son numerosos, sumando nueve personas en un escenario que parece pequeño, dirigen sus voces a los tres micrófonos del centro, y destacan las figuras de Hector Pavéz y de Gabriela Pizarro, fundadores del grupo.

En el uso de la guitarra se manifiesta claramente la diferencia en la propuesta de la

proyección, respecto del folklore circulante hasta entonces. En la música típica, la guitarra es utilizada en grupos que llegan a un máximo de cuatro, haciendo melodías con punteos a dos voces a una tercera de distancia, entre frases cantadas, además de los rasgueos, normalmente de forma muy depurada, prefiriendo la alternancia de pulgar y mano descendentes. La proyección, principalmente realiza acompañamiento con guitarras rasgueadas, con una mayor diversidad de rasgueos, y una mayor libertad rítmica que se refleja en las figuras rítmicas, con intenciones que se producen al realizar pequeños adelantamientos y retrasos al interior de la célula rítmica de acompañamiento en la guitarra. En el rasgueo, el pulgar se usa menos de manera descendente, y la mano se usa más como un sólo bloque sin separar el pulgar de los otros dedos, en que cada vez que la mano desciende, son los dedos, del índice hasta el meñique quienes actúan, y cuando el movimiento es ascendente, es la uña del pulgar la que roza las cuerdas. Se utilizan más rasgueos chicoteados (con más chasquido) y se incorporan afinaciones traspuestas, es decir, afinaciones distintas a la universal, tan comunes como ésta en los campos chilenos. Esto produce un enorme cambio de sonoridad sólo gracias al uso de la guitarra, que va a pasar a significar rusticidad, pero también autenticidad y ruralidad, a oídos del público urbano.

Neofolklore

La proyección, como movimiento de renovación que rescata el folklore en estado más “puro” y lo presenta menos “contaminado” de vicios populares, surtió al medio urbano de novedoso material que llamó la atención de los creadores musicales, quienes los aprovecharon para hacer su música con un sello chileno: “La proyección folklórica repercutió de inmediato en la Música Popular Chilena, otorgándole al músico urbano nueva “materia prima” folklórica desde la cual desarrollar una propuesta musical popular, moderna, y con raíces.”³²

Se habla de “la reivindicación del folklore por un lado, y su tergiversación” por otro, al comparar ambos estilos musicales, en una clara crítica al Neofolklore³³. Esta propuesta, dentro de la dicotomía continuidad/cambio, se inclina por la última, cuestión que se entiende como lo modernizador de la propuesta. Para Victor Jara, el problema es el desconocimiento del folklore propiamente tal, de la música en su medio original, ya que según él, “Para hacer neofolklore se tiene que conocer lo que se renueva, hay que conocer el folklore”, y establece una crítica en cuanto uso de recursos extranjeros y de falta de originalidad, al decir que “Algunos piensan que hacer neofolklore es dejarse llevar por la influencia del folklore argentino y crear canciones que en el fondo no tienen nada de nuevo, porque son meras copias de lo existente”. Además realiza una acusación mesurada de ser un fenómeno más bien comercial en torno al folklore, señalando: “...soy contrario al aprovechamiento comercial del folklore.” La misma crítica en cuanto influencia argentina en el Neofolklore, la podemos encontrar en la sección “Sin Carátula” de *El Musiquero*, a través de una dura ironía de su autor, Juan Carlos Gil: “A mí me gusta el folklore chileno cantado a la argentina. Y tanto me gusta la combinación, que estoy buscando un conjunto

³² González, 1998:14.

³³ *El Musiquero*, 42, 6/1967: 20.

argentino que quiera cantar zambas con pandereta. Me tinca que la cosa va a ser muy buena.”³⁴

Otro frente de crítica hacia el neofolklore, es su superficialidad, se le llama moda, y se señala que en su afán de renovación, resultó poco consistente y con poco contenido: “El problema, entonces, era cómo enriquecer, a través de una adecuada evolución, todo el acervo folklórico puro. Y esto no se ha hecho. La llamada “nueva ola” no fue creadora o recreadora. La verdad es que su acción pecó de superficial y ésta fue la causa por qué ha muerto sin pena ni gloria.”³⁵

Según José María Palacios, la producción Arreo en el viento de Los de Ramón, fue “con sus armonizaciones instrumentales, los verdaderos iniciadores de lo que se ha dado en llamar “la nueva ola [folklórica]”³⁶ y el primer grupo conocido de neofolklore, fue Los Cuatro Cuartos, que provocó un impacto en otros grupos posteriores, quienes siguieron el mismo formato y, hasta cierto punto, también el tipo de arreglo musical, estableciendo una estandarización musical que fue rápidamente criticada. Además, la propuesta del neofolklore, buscaba aunar la modernidad y la tradición, en un momento en que eran percibidas como incompatibles y antagónicas en la mayoría de los países latinoamericanos: “LOS CUATRO CUARTOS, insuperables como iniciadores, recogieron la inquietud musical de su época y expusieron una solución que fue escuela. Ahora mismo estamos viviendo un período de transición en que lo tradicional y lo moderno buscan conciliación”³⁷

El alto grado de popularidad que logró el conjunto a través de la industria cultural, resultó en la creación de varios otros grupos como Las Cuatro Brujas, Los Paulos, Los de Las Condes, o Los de la Escuela, por ejemplo. Mientras ellos obtenían importantes logros para un grupo chileno, como las giras internacionales y destacada participación en Festivales, en 1965: “LOS CUATRO CUARTOS viajaron al festival Iberoamericano de Los Ángeles de California, y ganaron el Primer Premio correspondiente a grupos folklóricos. Después actuaron en MÉXICO y regresaron a Chile para dejar el Sello Demon y firmar contrato con POLYDOR”³⁸

Los comienzos de este grupo, e incluso la denominación posterior de Neofolklore, deben mucho al productor Camilo Fernandez, a través de su sello Demon, que los acompaña hasta ese mismo año. Posteriormente comenzará a disminuir su popularidad, dejando el testimonio de su intento por renovar el ambiente musical chileno a través del folklore: “...el Neo Folklore, expresión que a todo investigador causa molestias. Nació por la necesidad de buscar nuevas sendas en el fondo y en la forma. Fue una crítica contra el conformismo de varias décadas y sus auténticos resultados sólo pueden ser juzgados por el tiempo.”³⁹

³⁴ *El Musiquero*, 43, 7/ 1967: 21. y 22, 9/1965: 3.

³⁵ *El Musiquero*, 37, 1/1967: 32.

³⁶ *El Musiquero*, 22, 9/1965: 29.

³⁷ *El Musiquero*, 46, 9/1967: 9.

³⁸ *El Musiquero*, 25, 12/1965: 22.

³⁹ *El Musiquero*, 46, 9/1967: 9.

El neofolklore, y su impronta argentina causó polémica, especialmente por la incorporación del bombo en su formato, que fue criticado fuertemente: “A principios de los 60, se produjo una gran polémica por la incorporación del bombo legüero a los conjuntos del llamado “Neo-folklore” o de la “Nueva Ola Folklórica” chilena.”⁴⁰ Estas polémicas, si bien eran ataques, por otro lado serían publicidad, y les permitía aparecer en los medios y mantenerse vigentes, aunque fuera a punta de críticas, y mantenerse vigente para un público que consumía sus discos. El grupo Los cuatro cuartos, se muestran en 1965 en Los fabulosos cuatro cuartos, vestidos de etiqueta, con una cinta en vez de corbata, en un ambiente oscuro, sentados entorno al bombo y la guitarra, mientras que en El Musiquero de 1966 aparecen en fila, mostrando una idea de cohesión grupal, luego de haber lanzado Al séptimo de línea.



Las Cuatro Brujas fueron la cara femenina del estilo neofolklórico, pues era el mismo formato, pero con mujeres, incluyendo a Paz Undurraga, esposa de Luis Urquidí, integrante de Los Cuatro Cuartos. Este grupo también produjo un brote de varias agrupaciones femeninas de las mismas características.

El neofolklore fue un estilo que abordó el folklore musical desde una perspectiva juvenil, con una fuerte gravitación en la industria discográfica y los medios. Su propuesta estética estaba en la modernización del folklore, que para ellos no era la música de tradición oral, sino el folklore mediado por la música típica, y en segundo lugar por la proyección. La base es una música moderna, cuyos elementos de identidad están en el uso de elementos folklóricos en lo musical, y en las temáticas históricas-patrióticas en lo literario. Lo performativo enfatiza lo moderno, pues su vestuario no incorpora elementos ni históricos ni patrióticos, ni menos aún folklóricos. Su aspecto es el mismo de un grupo vocal internacional que incorpora una guitarra y un bombo.

⁴⁰ Soto, 2008: 3.

El siguiente cuadro muestra una comparación de algunos rasgos de la proyección folclórica y el neofolklore. En el se advierten las principales diferencias entre la práctica de ambos estilos musicales.

proyección folclórica	Neofolklore
Rescatar, restaurar, enseñar.	Rescatar, modernizar, actualizar.
folklore como objeto estudiado y recuperado a enseñar.	folklore como ingrediente de identidad histórica y nacional.
Nace desde la academia en un ambiente de normalistas jóvenes.	Nace desde la industria en un ambiente de estudiantes universitarios.
Repertorio de la tradición oral, recopilado recientemente.	Repertorio creado en base a géneros recuperados recientemente.
Atuendo cercano a la música típica en un principio y luego incorpora vestuarios locales: ponchos, gorros, etc.	Atuendo de etiqueta, smoking.
Instrumentos de la música típica: Guitarra, arpa, acordeón, piano. Posterior rescate de guitarrón, rabel, charrango y otros instrumentos.	Guitarra y bombo argentino.
Voces a una tercera o sexta, algunas veces duplicación de una de ellas.	Voces que alternan armonías a varias voces y solistas.
Voces naturales con impostación natural.	Voces depuradas con registros de tenor, barítono o bajo.
Uso de guitarra incorporando rasgueos más llenos, con uso de mano completa. Incorporación de afinaciones tradicionales y poco uso de arpegios y punteos.	Uso de la guitarra como acompañamiento armónico, con rasgueos suaves, separando mano y pulgar. Uso discreto de arpegios.
Grupos mixtos.	Predominio de grupos masculinos o femeninos.
Acordes naturales, funciones principales.	Acordes con notas agregadas, funciones principales y secundarias.
Labor principal en universidades, colegios, sindicatos, etc.	Labor principal en espectáculos, locales, medios.
Sustento teórico en el folklore como disciplina de estudio.	Sustento teórico en propio discurso modernizador el folklore.
LP's Odeon y RCA	LP's y Singles Demon y Polydor

Bibliografía y discografía

Acevedo, Nano. 2004. *Folkloristas chilenos. Retratos verídicos 1900-1950*. Santiago: Cantoral.

Astica, Juan, Carlos Martínez y Paulina Sanhueza. 1997. *Los discos 78 de música popular chilena. Breve reseña histórica y discografía*. Santiago: FONDART.

Barros, Raquel y Manuel Dannemann. 1960. "Los problemas de la Investigación del Folklore Musical Chileno", *Revista Musical Chilena*, 14/71: 82-100.

Barros, Raquel. 1962. "La Danza Folklórica Chilena Su investigación y Enseñanza", *Revista Musical Chilena*, 16/79: 60-69.

Bello, Enrique. 1959. "Decadencia de la música popular", *Revista Musical Chilena*, 13/ 68: 61-68.

Cáceres, Jorge. 1998. *La Universidad de Chile y su aporte a la cultura tradicional chilena. 1933-1953*. Santiago: FONDART.

Casares, Emilio ed. 1999-2002. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

Carrasco, Eduardo. 1998. *Quilapayún, la revolución y las estrellas*. Santiago de Chile: ed. del Ornitórrinco.

Crivillé, Josep. 1983. "El folklore musical" en *Historia de la música española*. Pablo López de Osaba ed. Madrid: Alianza editores.

Dannemann, Manuel. 1962. "Posición del folklore musical en el folklore general", *Revista Musical Chilena*, 17/79: 31-40.

Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua www.rae.es

González, Juan Pablo. 1996. "Evocación, modernización y reivindicación del folklore en la música popular chilena: el papel de la performance", *Revista Musical Chilena*, 50/185: 25-37.

González, Juan Pablo. 1997-a "Cristalización genérica en la música popular chilena de los años sesenta", *Revista Transcultural de Música N° 3*
<http://www.sibetrans.com/trans/index.htm> [consulta 17/7/2008]

González, Juan Pablo. 1997-b "Llamando al otro: construcción de la alteridad en la música popular chilena", *Resonancias*, 1: 60-68.

González, Juan Pablo. 1998 "Música popular chilena de raíz folclórica", *Clásicos de la Música Popular Chilena. 1960-1973 Raíz folclórica*. Volumen II. Luis Advis, Eduardo Cáceres, Fernando García y Juan Pablo González eds. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile y Sociedad Chilena del Derecho de Autor: 8-27.

González, Juan Pablo y Claudio Rolle. 2005 *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile.

González, Juan Pablo. 2006. "Un siglo de música en Chile" en *100 años de cultura en Chile: 1905-2005*, Juan Andrés Piña ed. Santiago: Editorial Zig-Zag.

Livingstone, Tamara. 1999. "Music Revivals: Towards a General Theory", *Ethnomusicology*, 43/1 (Winter, 1999): 66-85.

Loyola, Margot. 1980 *Bailes de tierra en Chile*. Valparaíso: Ediciones Universitarias.

Martí, Josep. 1995. "La idea de 'relevancia social' aplicada al estudio del fenómeno musical", *Revista Transcultural de Música N° 1*
<http://www.sibetrans.com/trans/trans1/marti.htm> [consulta 23/8/208]

Martí, Josep. 1996. *El folklorismo: uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Editorial Ronsel.

Martín-Barbero, Jesús. 1991. *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Ediciones Gustavo Gili.

Pelinski, Ramón. 2000. *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal Ediciones.

Ruiz, Agustín. 2005 "Mediatización del cancionero tradicional chileno: ¿Folklore musical o Música popular?" *Resonancias*, 17: 57-68.

Ruiz, Agustín. 2006. "Margot Loyola y Violeta Parra: Convergencias y divergencias en el paradigma interpretativo de la Nueva Canción chilena." *Cátedra de Artes*, 3: 41-58.

Nettl, Bruno. 1973. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Madrid: Alianza Editorial.

Salinas, Maximiliano. 1991. *Canto a lo divino y religión del oprimido en Chile hacia 1900*. Santiago de Chile: Editorial Rehue.

Torres, Rodrigo ed. 2005. *Aires tradicionales y folklóricos de Chile*. Folleto explicativo. Primera reedición. Santiago: Facultad de Artes, Universidad de Chile. FONDART [Primera edición 1944, RCA Victor – Facultad de Artes, Universidad de Chile]

Urrutia Blondel, Jorge. 1962 "Algunas proyecciones del folklore y etnología musicales de Chile" *Revista Musical Chilena*. 14/71: 94-108.